

### 3.01 Blinky Palermo: pintura contextual

Almudena Fernández Fariña\*

**Abstract.** *Analysis of Blinky Palermo's pictorial interventions to determine the keys of contextual painting and its possible antecedents.*

**Keywords.** *Palermo, painting, contextual*

**Resumen.** *Análisis de las intervenciones pictóricas en el espacio de Blinky Palermo para determinar las claves de la pintura contextual y sus posibles antecedentes.*

**Palavras chave:** *Palermo, pintura, contextual*

#### Introducción

Blinky Palermo (1943-1977), artista alemán alumno de Joseph Beuys en la Dusseldorf Kunstakademie. Desarrolló su trabajo partiendo de la pintura abstracta de la vanguardia de preguerra (constructivismo, suprematismo, De Stijl), una abstracción que Palermo reinterpreta despojándola del mito y la utopía. Cuestiona las convenciones heredadas de la tradición pictórica. Con la serie *Stoffbilder* (cuadros realizados con telas compradas en grandes almacenes) niega el pincel, la manualidad y la especificidad material de la pintura. Con las intervenciones pictóricas realizadas *in situ* cuestiona la delimitación física de la pintura, la visión frontal y estática, son intervenciones en las que la pintura se define en términos de lugar. En los catorce años que duró su carrera, truncada por una muerte prematura, exploró los límites de la pintura y planteó una pintura concebida a partir del contexto, pintura a la que denominamos 'contextual.'

#### 1. Blinky Palermo: pintura contextual

A final de los años sesenta se empieza a utilizar el concepto *site-specific* [emplazamiento marcado] para definir las obras concebidas específicamente para un lugar concreto, obras que, ubicadas fuera de ese espacio, pierden toda pertinencia porque su reflexión nace a partir de ese contexto.

'Contexto' etimológicamente procede del latín vulgar *contextus* que significa enlazado, unido, entretelado, y que a su vez deriva de

---

\* España, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo (UV). Artista visual e profesora. Doctora en Bellas Artes (UV).

[página em branco]

*contextere*, 'tejer con' (Ardene, 2006, p.15). Por tanto las obras *site-specific*, concebidas a partir de un contexto, son obra enlazadas, unidas, 'tejidas con la realidad.'

A finales de los sesenta las obras se instalaron en paisajes remotos, en entornos urbanos. Las obras *site-specific* nacen en un contexto de anticonformismo social, de cuestionamiento de la autoridad, de los valores e instituciones del poder establecido, nacen de la crisis en la entidad del objeto artístico, del intencionado distanciamiento de los circuitos del mercado. Las obras *site-specific* eran proyectadas para un emplazamiento concreto teniendo en cuenta las cualidades físicas, visuales, aspectos formales, aspectos históricos, políticos, económicos, sociales o institucionales que definen ese espacio, estos aspectos pasan a ser el objeto mismo de la obra; una obra 'contextual.'

El discurso teórico de Robert Smithson fue decisivo en la consolidación del concepto de *site-specific*. Smithson proponía la reintegración de los conceptos de *tiempo* y *lugar* en el discurso de la obra de arte.

El concepto *site-specific*, aparece a final de los sesenta referido exclusivamente a la categoría de escultura. Sin embargo, si el término *site-specific* define aquellas obras vinculadas al contexto de un espacio concreto, podríamos afirmar que la concepción *site-specific* nacería mucho antes de los años sesenta y nacería ligada a la categoría de pintura. La concepción *site-specific* podría remontarse a las pinturas rupestres: las primeras manifestaciones pictóricas, las pinturas parietales del paleolítico, nacen vinculadas al contexto donde se ubicaban, supeditadas a las cualidades físicas del lugar. Los hombres primitivos aprovechaban para sus representaciones las irregularidades y salientes de los muros de las cavernas. Disponían las figuras sobre la superficie rugosa de la piedra, la piedra sugería formas e ilusión de volumen, existía un diálogo, un ejercicio de integración entre las formas y el espacio que las contenía. Estas primeras representaciones tenían en cuenta las características físicas del espacio.

Cuando en el Renacimiento se impone la convención del cuadro-ventana se plantea la situación de una pintura portátil, transportable, que podía emplazarse en cualquier lugar y, por tanto, su espacio de

representación podía ser concebido independientemente del espacio físico que potencialmente pudiera ocupar. Desde el Renacimiento el cuadro-ventana podía contener una realidad ilusoria que nada tuviera que ver con el espacio que le rodeara. El espacio real, donde el cuadro se ubicaba, añadía más irrealidad a lo representado. El cuadro si, además, estaba enmarcado, resultaba como una llamada de atención al espectador para que detuviera su mirada en ese espacio destacado, era una interrupción de la realidad, un paréntesis que introducía en un mundo ilusorio dissociado del entorno.

Pero también hay excepciones, ejemplos en la tradición del cuadro-ventana que no concebían la pintura como realidad ilusoria ajena al entorno sino que buscaban su integración en el contexto. En el siglo XVI las naturalezas muertas que decoraban las cocinas flamencas de la época, establecían un diálogo evidente con su espacio de exposición, había un interés manifiesto por la integración del cuadro en el lugar: las naturalezas muertas se representaban a escala real para conseguir que la imagen penetrara en el espacio del espectador, de ese modo funcionaban como espejos, como una prolongación del espacio real (Stoichita, p.13-19). Ese desdoblamiento pretendía implicar el campo visual de la obra en el espacio del espectador. La pintura no era concebida como un objeto autónomo respecto al espacio que la contendría.

En 1977 R. Krauss escribe *Notas sobre el Índice: Parte 2*, en este ensayo analiza algunas de las obras incluidas en la exposición *Rooms* organizada por P.S.1, Nueva York, en 1976. Krauss describe la obra del artista Lucio Pozzi quien distribuyó una serie de pequeños paneles bicromáticos por las paredes del edificio, la localización coincidía con los lugares en que las paredes de la escuela mostraban superficies diferenciadas por un repentino cambio de color en la pintura. Los pequeños paneles de Pozzi reproducían este fenómeno. El color de cada mitad de un determinado panel reproducía el cambio de color de la pared subyacente.

Para Krauss los paneles de Pozzi tendrían un carácter fotográfico ya que actúan como un índice, se limitan a registrar el mundo, a transferir, igual que un proceso fotográfico, la superficie bicolor de la pared al panel (Krauss, R., p. 225-235.)

Pozzi proyecta su obra para un lugar específico, la obra trata de integrarse con el espacio, se fusiona físicamente con su marco; reúne todas las características para ser calificada como obra *site-specific*.

Pozzi hace una lectura del lugar, el edificio de P.S.1, igual que Simthson hace una lectura del Gran Lago Salado para crear *Spiral Jetty*. La forma de *Spiral Jetty* procede de un mito local que habla de un torbellino en el fondo del lago, los paneles bicolors de Pozzi proceden de la especificidad de las paredes del edificio. En la obra de Pozzi, igual que en *Spiral Jetty*, la obra y el lugar se hallan en una relación dialéctica.

A pesar del carácter *site-specific*, Krauss hace una lectura de la pintura de Pozzi en relación al referente, al parecido, a la mimesis. Krauss es presa de la convención de la representación especular, la representación mimética que ha dominado la pintura occidental. Krauss no hace una lectura de la pintura en relación al lugar, al contexto. El lugar se ha asociado históricamente a la categoría de escultura, no a la de pintura.

En esta concepción contextual de la pintura resulta ineludible la obra de Blinky Palermo, sus intervenciones pictóricas en el espacio son totalmente dependientes, tanto visual como conceptualmente, de una ubicación específica.

En las intervenciones espaciales de Palermo la pintura niega cualquier delimitación física, cuestiona los límites de la visión frontal y estática, exigencia impuesta por la tradición pictórica, sugiere un nuevo trayecto perceptivo de orientación dinámica. El espectador debe hacer uso del espacio y del tiempo para definir la obra, no se trata de una forma cerrada y autónoma respecto al espacio que le contiene. Al poner acento en la temporalidad de la percepción y en la relación espacial [tiempo y lugar] Palermo amenaza el orden exclusivamente óptico de la pintura moderna.

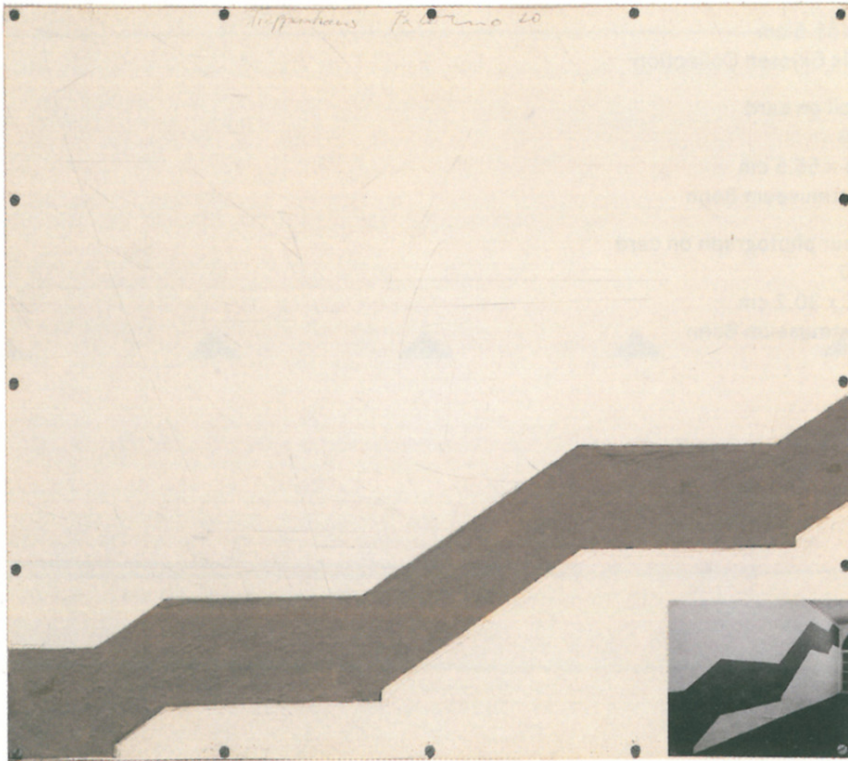
A partir de 1965 Palermo trabaja en intervenciones en las que no se centrará solamente en cuestiones pictóricas, también atenderá al contexto, a la especificidad de cada lugar, la pintura será totalmente dependiente del espacio, los elementos arquitectónicos existentes dictan a Palermo los atributos formales de la obra. Se produce una simbiosis perfecta, la pintura es inseparable de la arquitectura real que la contiene. Así las formas pintadas que nos muestran las

intervenciones convergen con las formas encontradas en el espacio, como *Fenster I*, [Ventana I], intervención en el Kabinett für aktuelle Kunst de Bremerhaven en 1970-1971, donde Palermo se apropia de las líneas que definen la estructura de la entrada al espacio y reproduce la misma forma en una pared del interior (Figura 1).



**Figura 1.** Intervención *Fenster I*, Blinky Palermo, *Kabinett für aktuelle Kunst de Bremerhaven*, Alemania, 1970-1971 (Palermo, 1970-1971).

O como en *Treppenhaus I* [Escalera I], intervención en la galería Konrad Fischer de Dusseldorf en 1970, donde Palermo revela una forma preexistente en el espacio arquitectónico, pinta una forma por la proyección del perfil de una escalera. La pared se convierte en fondo de una figura que parece autónoma y abstracta pero que en realidad redibuja el perfil de la escalera situada en el espacio contiguo (Figura 2).



**Figura 2.** Blinky Palermo, *Treppenhaus*. Guache, bolígrafo y lápiz sobre gasa y fotografía en blanco y negro sobre plancha de metacrilato, Fotografía: 8'3x9'8cm. Conjunto: 40x45cm. Kunstmuseum Bonn, Alemania (Palermo, 1970).

Paralelamente a Blinky Palermo, el artista americano Sol LeWitt sustituye el soporte tradicional de la pintura por el soporte de la arquitectura. Palermo y Sol LeWitt pintaban y dibujaban *in situ*, directamente sobre la pared, pero algo fundamental diferencia estas dos formas de entender las intervenciones pictóricas en el espacio. La comparación entre las intervenciones de Sol LeWitt y Palermo nos permite encontrar las claves de lo que denominamos 'pintura contextual':

En el caso de Sol LeWitt la arquitectura participa sencillamente como soporte de la pintura, entre la obra y el lugar existe una dependencia física, el lugar es solamente un contenedor, un soporte

sobre el que el artista despliega su vocabulario plástico. La superficie pictórica en lugar de estar definida por los límites de un bastidor está definida por los límites de la arquitectura. El diálogo con el lugar se manifiesta como un ejercicio de integración entre las formas representadas y la forma del espacio que las contiene. Son intervenciones realizadas *in situ* pero no específicamente contextuales, pueden recrearse en lugares distintos, adaptarse a las diferentes dimensiones de cada espacio, obedecen a unas pautas predeterminadas por el propio artista, tienen autonomía formal.

Las intervenciones de Palermo, por el contrario, son concebidas específicamente para un lugar concreto, resultan indisociables, dependientes del lugar donde son apreciadas, fuera de ese espacio, pierden toda pertinencia porque su reflexión nace a partir de ese contexto. Son intervenciones que obedecen a las pautas dictadas por la arquitectura. El espacio se hace perceptible como parte integrante de la obra, ésta sólo tiene sentido desde la relación con el entorno.

### Conclusión

En los años sesenta se empieza a hablar de obras *site-specific*, interdependientes del espacio, el espacio deja de ser un 'contenedor' de la obra para ser también 'contenido,' parte de la obra. A pesar de que el término *site-specific* se refiere a obras clasificadas dentro de la categoría de escultura, las intervenciones realizadas por Palermo desde 1965, también podrían calificarse como *site-specific works*: son pinturas proyectadas para un lugar específico, implican al contexto, están enlazadas, unidas, 'tejidas con el lugar.' El concepto *site-specific* es también extensible a la práctica pictórica.

Palermo no toma el lugar como un simple soporte o contenedor de la pintura sino que reflexionan a partir de ese espacio dado, transforma su valor al hacerlo perceptible como elemento integrante en la obra. A partir de las intervenciones de Blinky Palermo encontramos una nueva vía de investigación y creación que denominamos PINTURA CONTEXTUAL. •

### Referencias

Ardenne, Paul (2006) *Un arte contextual*. Colección: *Ad Literam*. Murcia: CENDEAC. ISBN: 84-96299-40-6

- Krauss, Rosalind E. (1996) 'Notas sobre el Índice: Parte 2' [1977], en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza. ISBN: 84-206-7135-5
- Palermo, Blinky (1970-1971) *Intervención 'Fenster I,' en el Kabinett für aktuelle Kunst de Bremerhaven, Alemania*. [Consult. 2010-01-25] Fotografía. Disponible en <URL:[http://www.art-magazin.de/szene/4527/juergen\\_wesseler\\_bremerhaven?cp=5](http://www.art-magazin.de/szene/4527/juergen_wesseler_bremerhaven?cp=5)>
- Palermo, Blinky (1970) *Treppenhaus*. Reproducción de dibujo y fotografía. Disponible en Catálogo *Blinky Palermo*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: MACBA. ISBN: 84-95951-24-X
- Stoichita, Victor I. (2000) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1ª edición. ISBN: 84-7628-293-1